

Article

« Le Black Theatre Workshop de Montréal : un nouveau bilan »

Clarence Bayne

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 29, 2001, p. 141-155.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041460ar>

DOI: 10.7202/041460ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Le Black Theatre Workshop de Montréal : un nouveau bilan

Le Black Theatre Workshop de Montréal (BTW) est une création du « Drama Committee of the Trinidad and Tobago Association of Montreal », et il s'agit de la plus vieille compagnie professionnelle de théâtre noir d'expression anglaise encore en opération au Canada¹. Le BTW est, depuis ses débuts, un défenseur actif de la culture noire et il se voue à l'avancement des arts de la scène, aux œuvres d'artistes noirs ou aux œuvres qui traitent de la présence des Noirs dans la société canadienne. La charte de la compagnie résume son engagement envers ces valeurs et ces buts :

[Nous désirons] encourager et promouvoir le développement d'un théâtre canadien noir, enraciné dans une littérature qui reflète la volonté créatrice d'écrivains et d'artistes canadiens noirs, et les

1. Les Inglewood Players, une troupe noire basée en Nouvelle-Écosse et dont la fondation précède celle du Black Theatre Workshop, n'a pas survécu au manque de subventions culturelles. Signalons aussi l'existence de la compagnie Black Theatre Canada, basée à Toronto et qui a connu un succès relativement grand pendant les années 1970. Finalement, bien que cet article ne traite pas principalement du théâtre noir francophone, on ne peut passer sous silence l'importance du théâtre noir de langue française à Montréal. À cet égard, citons l'exemple de Franck Fouché, un dramaturge québécois d'origine haïtienne dont on présente les pièces depuis au moins 1964. Pour un survol du théâtre francophone noir à Montréal, voir Fouché (1995).

collaborations créatrices entre Noirs et autres artistes. Le BTW veut promouvoir et produire du théâtre noir qui éduque, divertit et amuse son public. Par sa présence et la valeur intrinsèque de son travail, la compagnie cherche à engendrer une plus grande compréhension inter-culturelle.

Il va sans dire qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une compagnie menée par des Noirs pour produire des pièces avec et sur des Noirs. Mais la situation dont nous parlons ici est beaucoup plus complexe que la seule production d'une pièce ou la lecture d'une œuvre. À notre sens, les arts de la scène fournissent un mécanisme permettant la définition et la réinvention de soi, la recherche de sa raison d'être et de sa place dans une société émergente. Bien que la présence noire au Québec date depuis au moins 1660², cette population est demeurée assez restreinte jusqu'à maintenant. Le recensement de 1960 dénombrait moins de 6 000 Noirs vivant dans le Montréal métropolitain. Ce chiffre est toutefois trompeur, puisqu'on le considère généralement en deçà de la réalité en raison d'erreurs de classification.

En 1960, presque toute la population noire habitant le Québec était concentrée à Montréal et dans les régions environnantes. La population était composée surtout de personnes émigrées de la Nouvelle-Écosse et du Nouveau-Brunswick, d'immigrants des Caraïbes venus appuyer l'effort de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale et d'un nombre croissant d'étudiants antillais, diplômés des universités canadiennes et ayant acquis le statut de résident. Ces Noirs étaient presque tous d'expression anglaise. Après 1975, on note une importance grandissante des Noirs francophones au Québec, cela étant renforcé par le fait qu'un immigrant noir anglophone sur trois quitte le Québec après son arrivée. Ces nouvelles tendances ont

2. Dans *Blacks in Canada*, Robin Wink recense un épisode dans les Relations des jésuites où un jeune Noir, après s'être fait conseillé par Paul Le Jeune de se faire baptiser pour qu'il soit égal et uni aux autres chrétiens, rétorque qu'il lui faudrait changer de peau pour que cela puisse se produire. Wink note que ce jeune Noir était aussi esclave (1997 : 1). Rappelons que l'esclavage s'est développé en Nouvelle-France sous l'Ancien Régime après 1663, quand la couronne française a décidé d'investir dans sa colonie. En 1685, la couronne a promulgué le *Code noir*, une loi permettant l'esclavage dans les colonies antillaises. Denonville, alors gouverneur, a demandé à la France d'étendre cette loi à la Nouvelle-France. Bien que cette loi n'ait jamais été promulguée de manière officielle dans la colonie, l'esclavage existait officieusement. Ainsi, en 1759, le nombre d'esclaves s'élevait à 3 604 dont 1 132 étaient d'origine africaine. Les autres étaient des *pani*, c'est-à-dire des Amérindiens (Wink, 1997 : 5-9).

changé la démographie des centres urbains du Canada, mais ont aussi transformé de manière dramatique les relations à l'intérieur de la communauté noire et de la société en général.

Il est apparu très rapidement que la langue serait une considération d'importance si les institutions noires voulaient servir leurs diverses populations. Le « Drama Committee of the Trinidad and Tobago Association » s'est rendu compte qu'en dépit de certains points communs, il ne pouvait plus ignorer la diversité des peuples et les besoins des deux groupes linguistiques en son sein. Ainsi, lorsque le comité a décidé de produire *How Now Black Man* de Lorris Elliott (1968) et d'offrir la mise en scène à Jeff Henry (chorégraphe et capitaine de danse à l'École nationale de théâtre du Canada), ils ont compris que ce projet n'était possible que si le groupe incluait tous les Noirs de la diaspora : Africains, Canadiens, Américains, Haïtiens et ceux des diverses îles des Antilles. Une entente a alors été conclue selon laquelle le groupe chercherait à explorer toutes les formes d'expression théâtrales noires. Vingt-sept ans plus tard, au festival AfriCanadian Playwrights, Lorena Gale, auteure d'*Angélique* (Playwrights Union of Canada, avril 2000), a pu dire aux participants de son atelier : « Le BTW m'a appris qu'il est possible d'avoir un théâtre où le pays d'origine importe peu, que ce soit la Jamaïque, la Trinité, l'Afrique, l'Angleterre, les États-Unis, la Nouvelle-Écosse, l'Ontario ou ailleurs. On vous accueillait parce que vous étiez Noir. Peu importe qu'ils vous aiment ou non. Vous aviez le droit d'être là et ils respectaient ce droit³ ». Par ailleurs, ces remarques laissent entrevoir les effets d'une prise de conscience politique et identitaire qui a traversé les communautés noires en Amérique du Nord pendant les années 1960, y compris à Montréal.

Les demandes d'équité et de reconnaissance sociales ont suivi l'augmentation du nombre de Noirs à Montréal et au Québec. En 1968, par exemple, lors de la Conférence des écrivains noirs tenue à Montréal, Stokely Carmichael, le porte-parole des Black Panthers, de même que les nombreux écrivains noirs présents, ont déclenché une prise de conscience radicale chez les étudiants et les membres de la communauté noire qui y assistaient. En 1969, il s'ensuit ce qu'on a nommé le « Party d'ordinateurs de Sir George

3. Toronto, 19 avril, 2000. Voir aussi Gale (1995).

Williams » : des étudiants antillais, sous la bannière du « Black Power⁴ », ont mis l'administration de l'Université Concordia au défi de les traiter équitablement. Soulignons au passage l'élection, en 1976, de Jean Alfred à l'Assemblée nationale du Québec, l'unique député noir du Parti québécois et seulement le quatrième Noir à se faire élire dans un parlement provincial au Canada⁵. Les nouvelles communautés antillaises ont créé, entre 1960 et 1975, plus de cent nouvelles associations et institutions parmi lesquelles un théâtre (le Black Theatre Workshop); deux festivals (Vues d'Afrique, Rythmes du Monde) et un carnaval (Carifête, rebaptisé plus tard Carifesta, le précurseur de Caribana). De plus, les membres de ces communautés ont protesté activement pour défendre leur juste place dans les sociétés canadienne et québécoise. Ils ont écrit des pamphlets (*The New World Bulletin*), publié des journaux (*Umoja*, *Contrast*, *The Black Voice*, *The Afro-Canadian*, *Community Contact*) et des revues (*Focus*, *The Black I*, *Kola*)⁶. Ils ont ainsi tenté de créer un nouveau monde, dans un pays où, comme je l'ai écrit ailleurs : « Je découvre de nouvelles vérités dont j'ignorais l'existence. Que Noir est le négatif de Blanc. Que si tu es pauvre, tu n'existes pas... Ici le chômage est le monopole des Noirs... [et] la liberté est la fiction d'une démocratie impossible... Oui Mama ceci est un pays de diversités contradictoires, où la Vérité danse au son du Borealis inconstant⁷ » (Bayne, 2000 : 22). C'est sur ce fond de changements et de recherches constantes de vérité

4. Guidés par une idéologie politique et esthétique, les adhérents du « Black Power » rejetaient les attitudes conciliantes des générations précédentes au profit d'une volonté d'agir libre des contraintes et des promesses d'une société majoritairement blanche qui avait agi de mauvaise foi. De façon similaire, son pendant esthétique, le mouvement du « Black Aesthetic », rejetait les idées reçues de la littérature et des méthodes d'analyse que l'on considérait « blanches ». À ce sujet, voir Henry Louis Gates Jr. (1987).

5. Signalons l'article de Max Dorsinville (1978). Portrait littéraire et culturel du Québec à la veille des élections de 1976, cet article comprend aussi une section portant sur l'image de la négritude dans la littérature au Québec à l'époque.

6. En ce qui a trait à la publication noire au Québec, il faudrait sûrement noter les contributions pionnières du National Black Coalition of Canada de Montréal. La parution en 1973 de la première anthologie de littérature afro-canadienne par les étudiants du collège Dawson à Montréal de même que la fondation de la maison d'édition Bilongo Publications à Pierrefonds constituent d'autres balises importantes dans l'établissement d'un réseau de publication susceptible de faire connaître des écrivains noirs au Canada et ailleurs.

7. Traduction de : « I... discover new tues me never know ah yard. That Black is the negative to White. That if yuh poor yuh na exist... Here unemployment is the monopoly of Blacks... Freedom is a figment of impossible democracy... Yes Mama this is the land of contradicting diversities, where Truth dances to the inconstant Borealis » (Bayne, 2000 : 22).

et de définition de soi que le Black Theatre Workshop a débuté son voyage, en donnant la parole à de nombreux Canadiens noirs de la diaspora à la recherche de leur propre voix.

L'histoire

Une fin d'après-midi de 1964, un groupe d'étudiants antillais est assis dans un appartement au sous-sol du 550, rue Milton. C'est l'appartement d'Arthur Goddard, un étudiant en science politique. Parmi les autres participants, il y a Anne Cools de la Barbade, une jeune socialiste de McGill, le Dr Keith Richardson, Frank Sealey, qui deviendra ambassadeur du gouvernement de Trinité à Londres, et moi-même, maintenant professeur à l'Université Concordia. La conversation se transforme peu à peu en un débat sur la révolution comme outil de changement. Quelques étudiants africains en science politique à McGill arrivent et commencent un débat sur la pertinence des doctrines économiques keynesiennes appliquées aux sociétés antillaises et africaines. Dans cet appartement, personne n'avait plus de trente-trois ans et personne n'était préparé pour la scène qui allait se produire à la soirée culturelle de McGill.

C'était la semaine internationale de McGill. Roosevelt « Rosie » Douglas, le futur premier ministre de la Dominique, y était alors étudiant et il avait participé à l'événement en présentant la danse du « limbo ». Il y a plusieurs versions du limbo : le limbo comme rituel, le limbo en tant que divertissement culturel, le limbo Club Price (un limbo ridicule), et ce que les partisans du « Black Power » appellent le « limbo de serviteur nègre pour le plaisir des touristes ». Dans cette dernière version, le danseur principal s'habille suivant le stéréotype du nègre américain, avec un chapeau de paille de style antillais et des pantalons trois-quarts serrés et moulants. Torse nu, pieds nus, yeux écarquillés et souriant de toutes ses dents blanches, il se tortille. Ce n'était pas le genre d'image que le groupe dans le sous-sol d'Arthur Goddard voulait voir illustré par leurs collègues qui étaient à la soirée. La nouvelle d'une telle représentation stéréotypée raviva les discussions à propos de la décolonisation et de la reconstruction culturelle. Un long débat s'ensuivit au sujet de la valeur culturelle du calypso, du « steel band » et du carnaval dans la société antillaise. Nous dénoncions l'attitude négative de V.S. Naipaul vis-à-vis de ce qu'il a décrit, lors d'une entrevue avec Derek Walcott, comme « cette chose africaine », c'est-à-dire le carnaval et le « steel band ». Le consensus était que « cette chose africaine » nous avait bien

servis comme instrument de préservation culturelle et comme expression de la rébellion contre le colonialisme et le capitalisme. Il était donc nécessaire que ces formes de notre culture et de notre histoire soient présentées avec soin et excellence. La conclusion fut que nous devons prendre en main la façon dont nous étions perçus, compris et définis; que nous devons avoir autant de fierté à présenter ces éléments de notre culture que d'autres cultures semblaient avoir face à leur folklore, leurs célébrations et leurs pratiques culturelles. Ainsi fut créé le « Trinidad and Tobago Association » qui avait pour objectifs :

- 1) de créer un climat et les moyens nécessaires pour encourager le développement d'une communauté antillaise dynamique, en accord avec le concept canadien de nationalité basé sur la diversité culturelle harmonieuse;
- 2) d'atteindre comme but ultime une communauté antillaise unifiée par laquelle émerge une culture antillaise forte, capable de contribuer à la variété de la culture canadienne.

Ce désir de présenter un front commun a mené à bien des discussions. La plupart d'entre nous ne pensions pas qu'il était logique de nous présenter à la société du Canada en tant que Trinidiens, Jamaïcains, Barbadiens, etc. En revanche, l'expérience générale suggérait fortement que la société canadienne ne faisait pas de distinction sur le plan national. Elle nous voyait comme un seul groupe. De plus, plusieurs d'entre nous avons vécu la déception de l'échec d'une fédération dans les Caraïbes, échec dont nous rejetions le blâme sur le nationalisme étroit. Par conséquent, nous ne voulions pas paraître divisés, d'autant plus que des forces puissantes poussaient la communauté à la solidarité. Nous nous étions emmitouflés alors dans le concept de « Black Power » qui signifiait, en théorie du moins, l'unité. Ces contextes idéologiques ont joué un rôle important dans la structure de l'Association et dans la création subséquente du Black Theatre Workshop.

Cycles de vie

Règle générale, toutes les organisations traversent certaines étapes : la création, la croissance et le déclin. Ces étapes requièrent des stratégies structurales de la part de l'organisation si celle-ci veut survivre ou passer avec succès d'une étape à l'autre. Il serait peut-être plus approprié, lorsqu'on

parle des cycles de vie d'une organisation théâtrale, de penser celle-ci en tant qu'agent qui réunit les publics, les artistes et les gérants de création dans une relation d'échange qui ragaillardit, réjouit, ouvre l'esprit, crée un sens de la découverte, de renouveau et de fierté.

On peut reconnaître trois étapes dans l'évolution de la compagnie, à partir de ses débuts comme théâtre communautaire et institution culturelle jusqu'à son statut de théâtre professionnel aujourd'hui. La première étape, de 1963 à 1974, représente l'étape de sa création, lorsqu'un groupe d'individus entreprenants a décidé de développer un produit culturel afin de satisfaire un besoin de découverte et de redéfinition de soi, de son identité. La deuxième étape chevauche un peu la première et s'étend de 1972 à 1977. Pendant cette période, la transformation de la compagnie s'est traduite par une reformulation de sa mission artistique et de son engagement professionnel. Dans la troisième étape, de 1977 à aujourd'hui, la compagnie a tenté de se réinventer afin d'éviter le déclin artistique. Par exemple, elle a instauré une série de nouvelles initiatives stratégiques pour essayer de reconstruire ses rapports avec la communauté noire tout en élargissant son public à d'autres groupes, notamment en se produisant en français. C'est donc en fonction de ces trois étapes que je dresserai le portrait de l'évolution de la compagnie.

Étape I : la création

Deux épisodes ont marqué cette phase initiale : celle de la construction antillaise et celle de la période de l'identité noire. Dans la phase de construction, un groupe incluant Johnny Cayonne, Merle Howard, Leon St Martin, Jimmi Horsham, Jean Crawford, Frances Ward et moi-même, tous des immigrants récemment arrivés, a produit et interprété des pièces antillaises, de façon à établir immédiatement la présence de la communauté antillaise à Montréal. Ce groupe a travaillé dans le cadre du « Drama Committee of the Trinidad and Tobago Association » en présentant des lectures publiques et des extraits de pièces de Derek Walcott (*Sea at Dauphin* et *Dream on Monkey Mountain*), Errol Hill (*Malcauchon* et *Dance Bongo*) et les deux calypsopras de Johnny Cayonne (*Calypso in the Flesh* et *Fact and Fancy*). Cette première période a rapidement fait place aux impératifs de la renaissance globale noire des années 1960 et 1970, mieux connue sous le nom de « Black Power ». Cette renaissance a inspiré une nouvelle direction aux activités du groupe.

Le 17 juillet 1969, une réunion du groupe de théâtre a permis de dresser les plans pour un atelier permanent, c'est-à-dire le Black Theatre Workshop. Cette décision consolida l'engagement du groupe envers la création d'un théâtre noir et l'établissement formel d'une infrastructure pour atteindre ce but. Le plan pour instaurer un atelier permanent fut approuvé par l'Association en décembre 1969 et un budget de 1 000 \$ fut alloué pour ses activités. Son mandat était de donner des cours de voix, de diction, de mouvement, de danse et des rudiments de théâtre et de jeu. On s'attendait aussi à ce que l'atelier invite des conférenciers pour parler de sujets d'intérêt commun aux membres. L'atelier a débuté officiellement ses opérations en février 1970 avec une série de lectures d'œuvres de poètes et d'auteurs noirs.

Étape II : la transformation

La deuxième période, de 1972 à 1977, correspond à un moment de redéfinition, de recherche d'une identité qui transcenderait le régionalisme et la culture enclavée des associations antillaises locales. Les voix importantes de la communauté se définissaient comme noires et investissaient leur négritude de beauté, de bonté et d'intelligence. Cette période a aussi coïncidé avec des taux élevés d'immigration provenant des Caraïbes anglophones. Plusieurs des immigrants étaient des étudiants ou des fonctionnaires, venus au Canada sous le programme de travail domestique. Le BTW a pu profiter de cette vague d'immigrants éduqués pour certaines de ses créations, dont : *Prodigals in a Promised Land*, *Strong Current*, *Here Comes the Groom*, *Holes*, et *Bonanza 70*. Cette communauté noire était aussi le garant d'un bassin de talents nouveaux et d'un public bien défini.

Cynthia Allen a alors été nommée directrice résidente et a entrepris de diriger des ateliers de théâtre noir et de donner des cours d'interprétation et d'écriture. Ces ateliers et productions ont créé un réseau d'interprètes et d'administrateurs voués à un théâtre de style africain et antillais et, par la même occasion, a fait entrer au BTW un noyau d'artistes formés, actifs dans la profession et dont la présence a commencé à changer le mode de fonctionnement du groupe d'origine. De théâtre communautaire qu'il était, le BTW devint progressivement un théâtre professionnel. Bientôt les exigences d'excellence et de standards professionnels amenèrent l'augmentation du temps de répétition, l'intensité de la formation et une plus grande loyauté envers le groupe. Ces changements ont entraîné des conflits entre ceux qui s'étaient engagés par simple amour du théâtre dans ses apports récréatifs et

ceux qui envisageaient le théâtre comme carrière. À partir de 1969, et pendant les dix années qui suivirent, les différends concernant, entre autres, le niveau d'engagement et les méthodes de travail ainsi que le bénévolat par rapport au travail rémunéré devinrent des problèmes centraux. Vers le milieu des années 1970, les critères établis par le Conseil des arts du Canada pour l'obtention de subventions, soit l'engagement d'un directeur artistique professionnel, d'un administrateur et l'emploi d'artistes qui gagnent leur vie en partie de leur art, vinrent exacerber ces tensions.

En 1968, Jeff Henry, satisfait du sérieux du groupe, accepte une invitation pour diriger la pièce de Lorris Elliot, *How Now Black Man*. Après six mois de formation, les acteurs ont pu débiter les représentations en juin 1970 au Théâtre Centaur à Montréal. Ils ont joué à guichets fermés. La pièce comprenait une équipe de vingt interprètes et des percussionnistes. Après ce succès artistique, l'Atelier a approché les membres de la « Trinidad and Tobago Association » pour leur demander la permission de s'établir en tant qu'organisme autonome voué aux arts de la scène dans le but de produire, promouvoir et diriger des œuvres noires. L'Association a accepté et a fait don de 500 \$ à la nouvelle compagnie. En 1971, le BTW s'est incorporé.

En 1975, la compagnie reçut une subvention d'exploration de 5 000 \$ du Conseil des arts du Canada pour sa transformation en une compagnie professionnelle. Edgecombe et moi avons structuré la compagnie de façon à pouvoir produire une série de pièces et à faire des ateliers, ce qui donna lieu à la production d'œuvres écrites par Edgecombe (*Sunuvabitch*, *For Better for Worse* et *Coming Home to Roost*), moi-même (*The Black Experience*), Bayne et Edgecombe (*Bonanza 70*) et Errol Sitahal (*Seashango*). Ces pièces furent présentées au Revue Theatre, situé au coin de la rue Saint-Marc et du boulevard de Maisonneuve à Montréal. Ce théâtre devint le foyer d'accueil des productions du Black Theatre Workshop pendant la période de 1974 à 1976, ce qui permit de satisfaire à l'exigence du Conseil des arts demandant que la compagnie présente sa saison dans un théâtre professionnel. En 1977, le Revue Theatre cessa d'héberger le Black Theatre Workshop et, pour une courte période, la compagnie est retournée aux salles communautaires du « NDG Black Community Centre », du « Negro Community Centre » de la Petite Bourgoigne et de l'Université McGill.

Le soutien technique de la compagnie provenait de la bonne volonté du personnel du département de théâtre professionnel du cégep Dawson, du département de théâtre de l'Université Concordia, de l'École nationale de théâtre du Canada et du cégep John Abbott. Le Théâtre Centaur épaula la compagnie à l'aide de ses conseils, de son aide et du leadership de Peter Smith et de Steve Hawkins. Rien n'aurait été possible sans cet appui. Les œuvres produites attirèrent l'attention tant des Noirs que des Blancs et reçurent des critiques encourageantes. Le public est passé de 200 spectateurs par production au cours de la saison 1972-1973, à 600 pendant celle de 1974-1975, pour finalement atteindre 1 000 en 1976. Aujourd'hui, on peut compter environ 2 000 spectateurs par production. En 1998 et en 1999, la compagnie a joué devant des salles pleines à 74 %. Le nombre de membres actifs dans la compagnie est passé de 10 en 1972-1973 à 26 en 1976. L'image artistique de la compagnie a encore été améliorée quand elle a été choisie, en 1977, par le National Black Coalition of Canada (NBCC) pour représenter les communautés noires du Canada au deuxième festival mondial d'arts et de cultures noirs et africains à Lagos en Afrique. Le NBCC a demandé au professeur Henry Bertrand d'être le directeur du contingent arts et culture. La pièce choisie par Bertrand, *Strong Currents*, est une adaptation par Edgecombe de deux romans canadiens écrits par Austin Clarke. La première de la pièce a eu lieu à Lagos et elle a été mise en scène subséquemment pour les membres de la communauté noire de Montréal, avant d'être reprise à nouveau pour le grand public au Théâtre Centaur. L'Association canadienne-antillaise de Winnipeg a commandité ensuite une représentation du spectacle à Winnipeg.

Étape III : nouvelles initiatives

Entre 1977 et 1990, le BTW a continué de briller artistiquement. J'avais, en tant que directeur artistique, réussi à créer une solide structure de travail en incluant dans le conseil d'administration des personnes disciplinées qui avaient des talents administratifs et un sens artistique. Il devint rapidement évident que le BTW s'éloignait de ses origines de groupe communautaire pour devenir une compagnie qui devait maintenant satisfaire les pairs de la communauté artistique ainsi que les gardiens des fonds publics alloués au soutien des arts.

Le Conseil des arts, dans son exercice de planification à long terme, avait désigné l'identité culturelle comme étant l'un des plus grands défis auquel il devait faire face pendant les années 1990. Il avait souligné notamment l'importance de la « représentation d'artistes canadiens de diverses origines culturelles et raciales dans les jurys, les comités consultatifs et d'évaluation, et le conseil d'administration du Conseil des arts⁸ ». Le Conseil embaucha un consultant pour l'aider à développer des politiques et des stratégies sur la diversité culturelle et l'art autochtone. Le rapport Chris Creighton-Kelly fut soumis au conseil d'administration du Conseil des arts en juin 1991. Ses conclusions soutenaient plusieurs des arguments soulevés par le BTW durant ses démêlés avec le Conseil des arts et répondaient à plusieurs de ses inquiétudes. Une des recommandations majeures était la révision de la définition du professionnalisme, afin qu'elle soit plus sensible aux différences entre les disciplines, les cultures et les groupes raciaux, plus spécifiquement les autochtones, les Africains, les Asiatiques et les autres immigrants. En juin 1991, la plupart des 17 recommandations avaient déjà été mises en œuvre. En décembre 1991, le Conseil engagea Koko Amateifio comme coordonnateur du programme d'équité pour faciliter l'intégration dans les programmes opérationnels, politiques et pratiques du Conseil des arts, afin de refléter la diversité de la culture canadienne. Il est clair que lorsque la voix du BTW s'unissait à d'autres, on ne pouvait pas l'ignorer complètement.

La relation de la compagnie avec le ministère des Affaires culturelles du Québec a été fondamentalement différente de celle avec le Conseil des arts. Au Québec, la position officielle veut que l'art soit aussi essentiel à la vie que la nourriture. Ce n'est pas un privilège mais un droit. Les subventions étaient établies à un niveau permettant d'assurer le succès de la compagnie.

Pendant la période 1995-2000, la compagnie a dû surmonter d'énormes obstacles. En août 1994, elle avait engagé Fleurette Fernando, une diplômée du programme de mise en scène de l'École nationale de théâtre. On s'inquiéta de sa jeunesse (elle n'avait que vingt et un ans à l'époque), mais elle éveilla beaucoup d'intérêt dans les milieux artistiques. Elle établit comme priorité de rendre le théâtre plus accessible aux jeunes publics et produisit une saison qui présenta les œuvres de Ricardo Keens-Douglas (*Nutmeg*

8. Voir « Recommendations of the Advisory Committee to the Canada Council for Racial Equality in the Arts and Response of the Council », The Canada Council for the Arts, January 1992.

Princess, The Children of Kush Are Rising) et de Joseph Walker (*Ododo*). Sa tournée dans des écoles américaines avec *The Children of Kush Are Rising* connut un franc succès. S'appuyant sur les promesses démontrées par son travail, Fernando obtint une bourse pour développer ses talents de metteur en scène en faisant des tournées aux États-Unis avec diverses compagnies. Dès lors, le BTW se trouva dans une position difficile, d'abord en raison du déficit budgétaire accumulé pour *Ododo*, qui venait s'ajouter à celui déjà accumulé, et ensuite, parce que Fernando ne demeura avec la compagnie que deux ans. Nancy Delva fut alors nommée directrice artistique. D'origine haïtienne, Delva était parfaitement bilingue et avait été l'assistante de Fernando pendant un an.

En 1996, la compagnie a commencé un processus d'auto-examen et de renouveau à la suite d'études de marché du Black Theatre Workshop faites par Baldry (1990), Joy et moi-même (1993). Ces études se concentraient surtout sur l'impact de l'ethnicité par le biais d'une analyse de cas du Black Theatre Workshop.

Dès la saison 1999-2000, la directrice artistique associée, Kate Bligh, a mené la compagnie à l'avant-plan au niveau local et national, puisqu'elle est la coprésidente du comité sur la diversité culturelle de la Professional Association of Canadian Theatres (PACT). La fréquence des reportages au sujet de la compagnie et le nombre de mentions du BTW dans les médias locaux sont une autre preuve que le profil et la visibilité de la compagnie ont augmenté. À la fin du mois de février 2000, le nombre de spectateurs avait aussi augmenté. Qui plus est, il semble y avoir une augmentation du nombre de Noirs ainsi que de jeunes et de nouveaux spectateurs parmi ce public. Les tournées scolaires de la compagnie ont été particulièrement réussies. Pendant le mois de l'histoire noire (en février 2000), la compagnie a visité 45 écoles à Montréal et dans les alentours. La compagnie semble avoir hérité d'un créneau autour des activités du mois de février et la nouvelle directrice associée souligne la foi et l'optimisme renouvelés en la compagnie dans la communauté théâtrale de Montréal. Cet optimisme s'exprime surtout par la décision d'entrer en dialogue avec les communautés francophones noires en faisant certains choix de programmation en langue française.

*

* *

Par le passé, le Black Theatre Workshop se définissait comme une compagnie noire de langue anglaise (voir Vaïs, 1986). C'est de cette manière qu'on la percevait non seulement dans la communauté noire mais aussi pour les besoins de subventions gouvernementales⁹. Cette identité linguistique demeure importante, car on redoute la disparition des réalités historiques et de la voix culturelle des Noirs de langue anglaise. Les différences d'expérience et de culture sont marquées et les deux langues semblaient souvent exprimer deux réalités différentes¹⁰. Toutefois, des forces externes ont été mises à l'œuvre pour créer un sentiment d'unité symbolique : les symboles de la négritude et de l'Afrique.

Le BTW a évolué dans des directions importantes depuis sa fondation, demeurant fidèle à ses principes de base tout en se transformant en une compagnie professionnelle avec une réputation croissante. Cette renommée montante ne veut pas dire que le BTW sera moins impliqué socialement. L'expansion vers le marché francophone n'est qu'une façon dont le BTW envisage son avenir au Québec. Qui plus est, avec ses années d'expérience, le BTW doit offrir aux artistes bilingues et francophones noirs la même opportunité qu'il a offert, avec succès, aux artistes noirs anglophones. Les tournées dans les écoles permettent aussi des avances importantes sur le plan social et rejoignent de nouveaux publics. Le BTW permet de jeter des ponts entre ces communautés, tout en instaurant un amour et une appréciation pour le théâtre noir canadien de haut calibre.

Traduit par Éline Normandeau

9. Comme le fait remarquer Lorena Gale, « à Montréal, le théâtre était soit anglophone, soit francophone; on ne parlait pas de théâtre *mainstream* et/ou multiculturel » [traduction de l'éditeur] (1995 : 83).

10. La première grande scission entre les différentes communautés noires à Montréal s'est produite lors de la première Conférence des artistes noirs, tenue à l'Université McGill dans les semaines qui ont suivi le référendum de 1980.

Même si la présence des Noirs au Québec remonte à l'époque de la Nouvelle-France, leur histoire demeure méconnue. Dans cet article, l'auteur tâche de remédier à cette lacune, en partie du moins, en dressant le portrait d'une importante institution culturelle noire, plus précisément le Black Theatre Workshop. Compagnie théâtrale montréalaise d'expression anglaise, le Black Theatre Workshop sert à la fois de phare communautaire et artistique et de miroir révélant les revendications sociales et politiques des Noirs au Québec et en Amérique du Nord. Mené sur l'arrière-plan d'une société elle-même en voie de transformation, le portrait ici tracé laisse émerger une compréhension plus large du théâtre québécois.

Even though Blacks have been present in Québec since the time of New France, their story has often gone untold. In this article, the author attempts to correct this oversight, if only partially, in sketching out the history and evolution of the Black Theatre Workshop, an important Black cultural institution. Known as a Montreal-based anglophone theatre company, the Black Theatre Workshop serves not only as a beacon of artistic and community endeavors, but also as a mirror revealing the social and political demands of Blacks in Québec and in North America. Drawn out against the background of a society itself in the midst of social transformation, the portrait established here calls us to understand Québec theatre in larger terms.

Clarence Bayne est professeur associé à la John Molson School of Business de l'Université Concordia, où il enseigne la statistique et des cours sur la gestion d'entreprises culturelles. Il dirige le Minority Institute de même que le programme de diplôme en administration institutionnelle (Études supérieures). Également poète, essayiste et dramaturge, Bayne est l'un des fondateurs du Black Theatre Workshop.

Bibliographie

- BALDRY, M. (1990), « A marketing study for the Black Theatre Workshop of Montreal ». Mémoire de maîtrise (MBA), Montréal, Université Concordia.
- BAYNE, Clarence (1990), *Social and Economic Profile of the Black Community in Montreal*, Montréal, Ville de Montréal.
- BAYNE, Clarence (1995), « Black community submission... Montréal - Québec into the 1990s », *Canadian Theatre Review*, n° 83, p. 24-27.
- BAYNE, Clarence (2000), « Dirty linen », *Kola : A Black Literary Journal*, vol. 12, n° 1 (hiver).
- BAYNE, Clarence, Annamma JOY, J. TOMBERLIN et S. WANG (1990), *Demographic Analysis of Black Communities in Montreal Census Population Area : A Study Prepared for the Multiculturalism Department*, Montréal, Ville de Montréal.
- DORSINVILLE, Max (1978), « Quebec on the eve of the 15 November 1976 election », *Canadian Literature*, n° 76, p. 78-89.
- FOUCHÉ, Jacqueline (1995), « Haitian theatre in Montreal : building a base », *Canadian Theatre Review*, n° 83, p. 28-29.
- GALE, Lorena (1995), « Into the margins... », *Canadian Theatre Review* [numéro spécial sur le théâtre noir au Canada / Le théâtre afro-canadien], n° 83, p. 16-19.
- GATES, Henry Louis Jr. (1987), *Figures in Black : Words, Signs and the « Racial » Self*, Oxford, Oxford University Press.
- JOY, Annamma et Clarence BAYNE (1993), « From community workshop to professional theatre : audience development and the consumption of art », *Advances in Nonprofit Marketing*, n° 4, p. 79-113.
- VAIS, Michel (1986), « Théâtre anglophone », *Jeu*, n° 38, p. 131-187.
- WINK, Robin (1997), *The Blacks in Canada : A History*, Montréal, McGill-Queens University Press.